

El naturalisme caravaggesc en Jusepe de Ribera, “lo Spagnoletto”

1613-1631

Vanessa Mecías Puertas
Tutor: Ximo Company Climent
Treball de Final de Grau
Història de l'Art
Curs 2014-2015



Universitat de Lleida

Índex

Resum.....	1
Introducció	2
1. Michelangelo Merisi da Caravaggio	4
2. El caravaggisme a Espanya	13
3. Jusepe de Ribera, “lo spagnoletto”	16
La signatura en Ribera i la importància del seu origen espanyol	26
La importància de Ribera a Espanya i la seva influència en els pintors espanyols	28
4. Caravaggio en Ribera	30
Conclusió.....	33
Bibliografia	34
Altres referències bibliogràfiques consultades.....	35
Índex d’il·lustracions	36
Annex 1. Els virreis espanyols a Nàpoli durant els anys en què Ribera visqué a la ciutat.....	40
Annex 2. Selecció d’obres.....	41
Annex 3. Línia cronològica-temporal de la vida de Ribera.....	59

Resum

El present treball aborda la tendència naturalista tenebrista sorgida a Milano i portada a la seva màxima expressió per Caravaggio. Alhora, aquest exercirà una gran influència en els pintors de la seva època, que seguiran els seus passos i adoptaran la seva mateixa actitud: pintar la realitat, dura i punyent, a través dels contrastos lumínics i els personatges més vulgars. Un d'aquests seguidors és Ribera, que prendrà aquest llenguatge “caravaggesc” i l'adaptarà creant el seu propi. El text analitzarà els punts en comú de la pintura d'ambdós pintors, especialment Ribera.

Paraules clau: Ribera, Caravaggio, naturalisme, tenebrisme, Itàlia, segle XVII, pintura, art modern.

Abstract

This work deals with the naturalistic tendency emerged in Milano and taken to its maximum expression by Caravaggio. In turn, this will exert a great influence on the painters of his time, who follow in his way and take the same attitude: to paint reality, hard and aggressive, through contrasts of light and the most vulgar. One of those followers is Ribera, who will take this “caravaggistic” language, adapt it and create his own. The text analyze commonalities of both painters' paintings, especially Ribera.

Keywords: Ribera, Caravaggio, naturalism, tenebrism, Italy, 17th Century, painting, modern art.

Introducció

Jusepe de Ribera és, a pesar de viure pràcticament tota la seva vida a Itàlia, un dels pintors més importants del panorama artístic espanyol del segle XVII. El xativenc adoptarà i reinterpretarà sota els seus propis models el naturalisme tenebrista, creant un estil i una tècnica que aviat serà molt coneguda i admirada a Espanya a través de les obres que pintarà per als seus protectors més importants, els virreis espanyols de Nàpoli, ciutat en la qual resideix des del 1616 i fins a la seva mort el 1639. Malgrat tot, només va pintar sota aquest llenguatge durant aproximadament els primers vint anys de la seva carrera artística: a partir del 1632 començaria a adoptar un llenguatge més clàssic i colorista, abandonant els forts contrastos de llum i ombres característics de l'anomenat “caravaggisme”.

En el present treball farem, en primer lloc, un anàlisi de l'obra de Caravaggio, seguint l'objectiu de captar quines són les particularitats de la seva obra, tot relacionant-la amb les seves circumstàncies personals, i entendre quina va ser la difusió, no d'uns models, sinó d'una actitud, la de plasmar la realitat a través del dramatisme i la brutalitat que caracteritzen als protagonistes de les seves composicions, tant profanes com religioses.

En segon lloc, estudiarem Ribera i la seva obra, fent èmfasi en la seva etapa tenebrista, desenvolupada entre Roma i Nàpoli. A més, també farem un apunt a la importància que dona el propi pintor a la seva nacionalitat espanyola i, en concret, en els seus orígens xativalencs: signarà i datarà una gran quantitat d'obres indicant sempre la seva procedència. D'altra banda, examinarem la influència que té la seva obra en la pintura espanyola de la època, a través de gravats i de les col·leccions reials.

Un tercer apartat és “Caravaggio en Ribera”, que pretén trobar similituds i diferències entre l’obra d’ambdós pintors. Pel que fa als annexos, proposem el llistat dels virreis espanyols que regnaran a Nàpoli durant la vida de Ribera, destacant-ne tres, que són els mecenes més importants del pintor. D’altra banda, també proposem una selecció d’obres, en les quals hi incloem les que ens han semblat més interessants de l’obra de Ribera. Per últim, proposem una línia cronològica de la vida de Ribera, destacant les dates més importants de la seva vida i obra, exemplificant aquesta darrera amb algunes de les obres citades durant el treball.

Per a la realització d’aquest estudi s’ha seguit una metodologia bibliogràfica, en la qual s’han consultat sobretot tres autors, que són Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Nicola Spinosa i Javier Portús, els millors especialistes en Ribera i el seu tenebrisme. També s’han consultat altres fonts importants com Jonathan Brown o Agustín Bustamante, aquesta darrera d’un caràcter més general.

1. Michelangelo Merisi da Caravaggio

Michelangelo Merisi (1571-1610), dit Caravaggio pel nom del seu poble natal situat prop de Bergamo, era fill de Lucia Aratori i Fermo, *magister* de Francesco I Sforza, duc de Milà i marquès de Caravaggio. Els primers anys de la seva vida transcorren a Milano, però la pesta de 1576 s'endurà el seu pare i el seu oncle, i arran d'això es traslladaran, ell i la seva família a Caravaggio, on la seva mare haurà de criar els seus cinc fills amb greus dificultats econòmiques.

Michelangelo Merisi va néixer en un moment marcat per la Contrarreforma, que estava en ple desenvolupament amb Sixte V al capdavant del Papat. En aquest context, a Itàlia regnava la «maniera», estancada en les imitacions dels grans mestres romans i venecians; a Milà estava començant a néixer, paral·lelament, una nova escola que prendria els seus temes de la realitat quotidiana, amb una nova manera de tractar la llum: el clarobscur, al qual Michelangelo s'hi adheriria ja des dels seus començaments. És possible que fos Giovanni Savoldo qui li revelés aquesta nova estètica que després portaria ell mateix a la seva màxima expressió¹.

L'any 1584, als tretze anys, Michelangelo es trasllada a Milano de Nou, on el protegirà el príncep Colonna. Allà, entraria a l'estudi del pintor Simone Peterzano, deixeble de Tiziano i atret pel naturalisme. De l'activitat en el taller de Peterzano se'n coneix molt poca informació, però podem afirmar que el seu mestre tenia una certa fama². Les obres de Peterzano es caracteritzaven per una mescla entre el naturalisme que s'estava

¹ LAMBERT, 2007, pàg. 20.

² Idem, pàg. 19. Giovanni Paolo Lomazzo escriu en el seu *Tratado* (1584) que les obres de Peterzano es caracteritzaven per «l'elegància i la lleugeresa».

desenvolupant a la Lombardia i el manierisme ja existent. Un exemple n'és *Venus, Cupido i dos sàtirs en un paisatge*, que evoca la pintura veneciana en el nu de la Venus.

El seu mestre exercirà una gran influència sobre les seves primeres obres, però també hi trobem influències d'altres grans mestres com Leonardo da Vinci i la seva *Verge de les Roques* (Fig. 1).



Fig. 1. Da Vinci, *La Vergine de les Roques*, 1483-1486, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015

Als divuit anys (1595) es dirigirà amb grans ambicions cap a Roma, on l'art patrocinat per la casa Papal estava en plena eferescència: s'havia finalitzat la cúpula de San Pietro in Vaticano i s'havien construït grans basíliques com la de San Giovanni in Laterano. Segons els seus primers biògrafs, de camí passarà per Parma, on coneixerà la pintura d'Annibale Carracci, per Viterbo, on s'aturarà amb la *Flagel·lació* de Sebastiano del Piombo, i per Florència, on observarà la capella Brancacci de Santa Maria del Carmine, de Massaccio³. A Roma, on hi dominava el manierisme, el naturalisme de Caravaggio no despertarà un gran interès en el públic. Per sobreviure, cedirà i s'adaptarà al gust de l'època, i després de viure durant un temps en la zona més marginal de Roma, acceptarà treballar amb Lorenzi. Més tard, serà contractat per Pandolfo Pucci, el qual li

³ LAMBERT, pàg. 26. No sabem si aquestes són informacions del tot certes, atès que són fonts antigues i són de dubtosa credibilitat.

oferirà una residència i, a canvi, li encarregarà còpies de Pietats per al Convent dels Caputxins de Racanati.

És durant aquest període quan començarà a pintar per lliure, realitzant obres com el *Jove mossegat per un llangardaix* (ca. 1595) (Fig. 2), que va comportar una “autèntica revolució”⁴ pictòrica: plasma una instantània en què el noi enretira la mà pel dolor de la mossegada de l’animal. També pinta durant aquesta etapa obres com el *Concert de joves* (1595-1596) (Figs. 3 i 4), on apareix el primer autoretrat de l’artista, pintat com a músic.



Fig. 2. CARAVAGGIO, *Jove mossegat per un llangardaix*, ca. 1595, The National Gallery, London. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015



Fig. 3. CARAVAGGIO, *Concert de joves*, 1595-1596, The Metropolitan Museum of Art, New York. Imatge: Wordpress CC 2012

Fig. 4. Detall de *Concert de joves*, autoretrat de Caravaggio.

Durant aquesta etapa també pintarà natures mortes, considerades durant molt temps com a flamenques. Se’n coneixen tres, dues conservades a la Galleria Borghese de Roma i una al Wadsworth Atheneum de Connecticut.

Es desconeixen les raons per les quals abandona la casa i el mecenatge de Pucci; el cas és que torna a la situació en la qual es trobava quan va arribar a Roma, tres anys abans. A més, contrau la pesta o la febre romana, de la qual sobreviu gràcies a l’ajut d’un

⁴ Idem, pàg. 32.

familiar de Pucci, monsenyor Contreras. L'experiència, malgrat sortir viu, es veurà reflectida en obres com la *Mort de la Verge* (ca. 1606) (Fig. 5).



Fig. 5. Detall de *Mort de la Verge*, CARAVAGGIO, ca. 1606, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Datuopinió CC 2011

Aquesta llarga estada a l'hospital l'inspiraria per a realitzar el *Bacus malalt* (c. 1593-1594) (Fig. 6), molt probablement un segon autoretrat del pintor. En aquest, apareixen en el rostre del déu les traces d'una malaltia que ja no l'abandonaria mai més. Sis mesos després d'ingressar, Caravaggio sortiria de l'hospital i seria acollit pel Cavalier d'Arpino, recomanat per Pucci. El seu nou mecenes estava en la cúspide de l'alta societat, i en el seu taller hi treballaven artistes de gran prestigi, com Brueghel de



Fig. 6. CARAVAGGIO, *Bacus malalt*, ca. 1593-1594, Galleria Borghese, Roma. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015

Velours, entre d'altres. De la mateixa manera, entre els seus clients hi figuraven cardenals i ambaixadors i també tots els marxants de Roma. Un d'aquests marxants, el francès Valentin, s'interessaria per ell, i especialment pel seu *Bacus malalt*.

El Cavalier d'Arpino patirà incomoditats degut a certs llenços pintats per Caravaggio, de manera que aquest tornarà al carrer amb molt poca fortuna. Malgrat

conèixer els clients més elitistes, Caravaggio no seguirà els consells de Valentin i es donarà a la beguda, a les dones i a la provocació de la policia papal. Voldrà abandonar la pintura d'acadèmia, de taller, i pintar a plaer, però acudeix al seu marxant perquè necessita diners. Aquest li aconsella pintar escenes religioses, que són les més sol·licitades en aquell moment, però ell seguirà pintant escenes profanes: un segon *Bacus*, en aquest cas d'aspecte saludable i envoltat d'abundància, i la coneguda *Bonaventura* (ca. 1596-1597) (Fig. 7). Finalment, la seva primera pintura religiosa seria una escena



bastant poc coneguda i representada, *Sant Francesc rebent els estigmes* (ca. 1595) (Fig. 8).

Fig. 7. CARAVAGGIO, *La Bonaventura*, ca. 1596-1597, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Arte e Iconografia, Blogspot, CC 2013

8). Per alguns autors, aquest és el naixement de l'art barroc: el sant rep els estigmes en els braços d'un adolescent alat en una escena nocturna que juga amb els contrastos de llum.

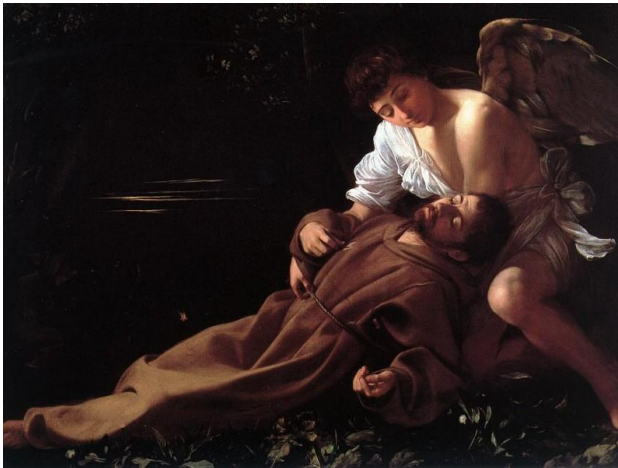


Fig. 8. CARAVAGGIO, *Sant Francesc rebent els estigmes*, ca. 1595, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Imatge: Descubrir el arte © 2015

A partir d'aquí, Caravaggio anirà desenvolupant aquest dramatisme a través dels contrastos de llum i ombres, que atrauran amb el seu misteri a la clientela més inquieta.

Més tard serà contractat pel cardenal Francesco Maria del Monte, per al qual pintarà obres com el *Cistell de fruites* (ca. 1598-1599) (Fig. 9), molt innovadora pel *trompe-l'oeil* que suposa el cistell col·locat sobrepassant la vora de la taula. També serà renovador el fet que Caravaggio plasmi en els personatges actituds perverses o malicioses, com podem observar en *Els tafuriers* (ca. 1594-1595) (Fig. 10).



(Esquerra) Fig. 10.

CARAVAGGIO, *Cistell de fruites*, ca. 1598-1599, Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Imatge: Letras Anónimas, Periódico El Colombiano © 2015

(Dreta) Fig. 11. Detall d'*Els tafuriers*, CARAVAGGIO, ca. 1594-1595, Kimbell Art Museum, Texas. Imatge: Wahoo Art

Fig. 9. CARAVAGGIO, *La Vocació de Sant Mateu*, 1599-1600, capella Contarelli, església de Sant Lluís dels Francesos, Roma. Imatge: Puro Arte, Blogspot CC 2011



Cap a finals de segle, Valentin aconseguirà per a Caravaggio un gran encàrrec: dos grans llenços per a l'església de Sant Lluís dels Francesos, ambdós entregats l'any 1600. Es tracta del *Martiri de Sant Mateu*, i amb una forta càrrega emocional, i la *Vocació de Sant Mateu* (Fig. 11), ambientada en el lloc en què es recaptaven els impostos. En *La Vocació*, la llum incideix des del marge dret superior de la composició i il·lumina els rostres dels personatges que ocupen l'escena, i és una de les pintures que millor reflecteixen el clarobscur característic de la seva obra⁵.

⁵ LAMBERT, pàg. 60-63.

Entre 1602 i 1606 viurà uns anys d'intensa producció. Pinta, entre d'altres, el polèmic i indecent *Amor vencedor* (1602) (Fig. 12), representat de manera inusual com un adolescent que venç els símbols del saber i del poder, sota la inscripció «Amor vincit omnia»⁶.



Fig. 12. CARAVAGGIO, *Amor vencedor*, 1602, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin. Imatge: TicMus Art, Blogspot CC 2012

Durant aquests mateixos anys, Caravaggio viurà un seguit de desventures relacionades amb la justícia: serà acusat en diverses ocasions de delictes i també empresonat, però sempre serà “salvat” pels seus protectors i mecenes. Una de les obres pintades en aquest context i amb l'objectiu de rehabilitar-se envers les acusacions i els judicis en els quals es veia implicat és el *Sant Jeroni escrivint* (ca. 1606). D'altra banda, gràcies a la protecció del príncep Colonna rebrà l'encàrrec d'una Verge per la capella de

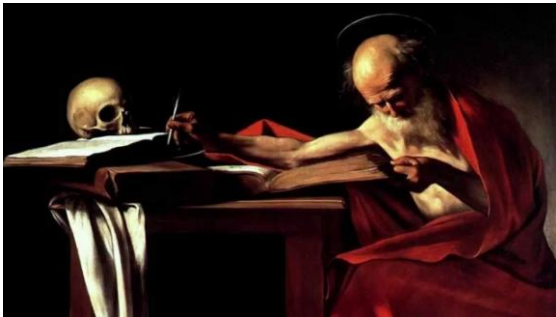


Fig. 13. Caravaggio, *Sant Jeroni escrivint*, ca. 1606, Galleria Borghese, Roma. Imatge: Youtube

Anna és una gitana i el Nen apareix nu⁷. Evidentment, l'obra fou refusada als ulls del

la Confraternitat dels Palafreners, a Sant Pere del Vaticà. Era un encàrrec per al qual se li requeria la seva màxima responsabilitat, però resultaria ser el més arriscat, amb una interpretació brutal de l'escena: la Verge és una bugadera, Santa

⁶ LAMBERT, pàg. 69.

⁷ Idem, pàg. 75.

Vaticà, per la seva “vulgaritat, sacrilegi, impietat i mal gust”⁸. Aquesta serà la seva última obra romana, perquè després d'una baralla, un sergent de la Cort apareix mort amb un fort cop al cap i se'n acusa a Caravaggio, que és enviat a la presó. Els amics aconseguiran ajudar-lo a fugir, però tornarà a participar en una altra baralla, fins que el 29 de maig de 1606 és acusat de fer trampes en el joc, arribant a les mans i també a les armes, i acabarà matant al seu rival, Tommasoni di Terni. El dia 31 del mateix mes serà condemnat a mort i proscrit; la mateixa nit abandonarà la ciutat disfressat i es refugiarà a Paliano, en el feu dels Colonna, on viurà amagat i malalt, esperant un indult que no arriba.

D'aquesta manera, es veu obligat a fugir més lluny, a Nàpoli. Allà començarà a pintar d'una manera encara més realista, iniciada per la *Verge del Rosari* (1607) i seguida de les *Set obres de misericòrdia* (1606), que suposa la representació de les set escenes en un únic quadre, quelcom que mai havia gosat fer cap artista. A Nàpoli es guanyarà de nou la fama del públic, però abandonarà la ciutat i marxarà a Malta, on hi passarà cinc mesos en els quals pintarà obres de molt diferent talla. Allà realitzarà la *Decapitació del Baptista*, l'única obra signada per l'artista⁹, i el *retrat del Gran Mestre Aloff de Wignacourt* (1608), que serà, una vegada més, un escàndol per la figura del patge de mirada provocadora que acompanya al Mestre.

⁸ Idem. Nota escrita per un dels cardenals: «En este cuadro no encontramos más que vulgaridad, sacrilegio, impiedad y mal gusto. Se diría que es una obra realizada por un pintor que desconoce su oficio, pero de espíritu oscurecido, alejado hace tiempo de Dios, de su adoración, de todo buen pensamiento...».

⁹ Lambert, pàg. 82. La signatura està acompanyada de la F, de “Fra”, que correspon al seu ingrés en l'Orde dels Cavallers de Malta.

La situació empitjorà de manera que serà arrestat i empresonat a Sant'Angelo, i alhora expulsat de l'Orde de Malta. Fuig a Sicília, on pintarà una mal rebuda *Sepultura de Santa Llúcia* que el farà marxar de nou, en aquesta ocasió cap a Messina, on només estaria

un any; el 1609, tornaria a Napoli, on seria greument ferit al carrer, possiblement per una

venjança. Una de les seves últimes obres fou el *Martiri de Santa Úrsula* (1610), i, en el seu objectiu de tornar a Roma, pujarà en una falua i tot just desembarcar fou detingut i portat a Porto Ercole, d'on aconseguirà marxar, però serà trobat mort a la platja, prop de la ciutadella, al juliol de 1610.



Fig. 14. CARAVAGGIO, *Martiri de Santa Úrsula*, 1610, Banca Commerciale Italiana, Napoli. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015

2. El caravaggisme a Espanya

Com hem vist, la figura de Michelangelo Merisi va polaritzar la incipient tendència naturalista que estava apareixent a Milà, i es va convertir en l'artista més representatiu de l'oposició al manierisme acadèmic regnant en el panorama artístic de l'època. Caravaggio havia impulsat una de les grans revolucions pictòriques de l'Edat Moderna: la descripció de la realitat a través d'un llenguatge realista i dramàtic caracteritzat per una conjugació dramàtica de llums i ombres combinada amb models vulgars, propers a la realitat, agafats al carrer: bugaderes, gitanes, vagabunds, etc.

En el panorama espanyol de la primera meitat del segle XVII hi havia certs artistes coneixedors de l'art de Caravaggio, però cal diferenciar entre artistes seguidors del naturalisme –la plasmació de la realitat més directa– i artistes caravaggescs en el sentit més estricte –el coneixement de l'obra caravaggesca i el desenvolupament de formes i motius derivats–.

Caravaggio era conegut a Espanya ja des d'època primerenca¹⁰ com a «"pintor del natural" i com a "incitador" a copiar tot allò que ens envolta»¹¹. Per tant, podem dir que el llombard proposava més una actitud que uns models: els artistes caravaggescs no seran imitadors de Caravaggio, sinó copistes de la realitat.

Aquesta actitud arribaria a Espanya a través de les col·leccions espanyoles, especialment les reials, en les quals hi havia obres de Tiziano i Veronese, però també de Cambiaso i Zuccaro. Per tant, no és tant l'impuls de Caravaggio, sinó un desenvolupament paral·lel entre la pintura espanyola i la obra caravaggesca.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1993, pàg. 60. Pacheco esmenta el coneixement de còpies de la *Crucifixió de Sant Pere*.

¹¹ Idem, pàg. 61.

Aquesta utilització dels recursos de la llum dirigida i els contrastos entre llum i ombra tindrà en moltes ocasions una vinculació més directa amb els antecedents veneciano-bassanencs o llombard-cremonencs que amb el propi Caravaggio. Pel que fa a la natura morta, hi ha antecedents en la pintura llombarda, però no tant en Caravaggio.

Més tard, avançat el segle, les obres caravaggesques eren més conegudes, així com també les obres dels seguidors de Caravaggio, i això sens dubte devia influenciar en els pintors espanyols, però no es poden relacionar directament les obres d'aquest i les del llombard, sinó que únicament coincideixen en la utilització de la llum i la plasmació de la realitat.

Dins d'aquest naturalisme espanyol podem citar, en primer lloc, a Bartolomé i Vicente Carducho. Bartolomé Carducho (1560-1608) pintarà ja al 1593 amb un naturalisme d'il·luminació tenebrista, en un moment en què Caravaggio encara pinta escenes amb fons clars; parlem de *La mort de Sant Francesc*. Vicente Carducho (ca. 1577-1638), d'altra banda, ja coneixia l'obra de Merisi i l'admirava: «¿Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio mas solo con la fuerza de su genio y con el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiración?»¹².



Fig. 15. Bartolomé CARDUCHO, *La mort de Sant Francesc*, 1593, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Imatge: Wahoo Art

La seva obra, però, es decantava més cap a la sensualitat del classicisme toscà combinada amb els contrastos lumínics del naturalisme venecià.

¹² Pérez Sánchez, 1993, pàg. 63-64.

Podem parlar també del madrileny Eugenio Cajés (1577-1642), format a la Toscana. Va estar a Roma abans de que Caravaggio establís el seu estil madur, entre 1595 i 1599. Un exemple de la utilització que fa de la llum dirigida és la *Flagel·lació de Santa Leocàdia* (1616).

Un altre exemple és Juan Bautista Maino (1581-1649), que fou deixeble d'Annibale Carracci i també company de Guido Reni. Hi ha certes discrepàncies al voltant de les seves influències, però podem dir que hi ha «resonancias caravaggescas muy directas, tanto en las anatomías de sus figuras de “reposoir”, como las figuras adolescentes de sus Ángeles, que sólo se explican a partir de las del Maestro».

També podem citar exemples de l'escola toledana, on hi ha artistes com Juan Sánchez Cotán (1560-1627), dedicat especialment a la natura morta amb obres que evoquen, a partir de 1602, la nova sensibilitat naturalista (Fig. 16); i Luís Tristán (ca. 1580-1624), deixeble de El Greco però amb colors uniformes i forts contrastos lumínics que el diferencien de l'estil venecià del seu mestre.



Fig. 16. SÁNCHEZ COTÁN, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015

Per últim, és important també el solsonenc Francesc Ribalta (1565-1628), format a El Escorial i amb una adopció del llenguatge caravagista des del 1599¹³ (Fig. 17).



Fig. 17. Ribalta, *Crist abraçant a Sant Bernat*, ca. 1626, Museo Nacional del Prado. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015

¹³ Idem, pàg. 64-68.

3. Jusepe de Ribera, “lo spagnoletto”

Jusepe de Ribera va néixer a Xàtiva (València) l'any 1591 en el si d'una família modesta: el seu pare, Simón de Ribera, era sabater a Ruzafa, i la seva mare, Margarita Cucó, era filla d'un altre sabater local. Era el segon de tres fills, i fou batejat el 17 de febrer del mateix any del seu naixement. No se'n coneix la seva educació a Espanya; potser es va desenvolupar a Xàtiva, on hi ha documentat el bateig del seu germà Juan (1593), que després l'acompanyarà a Itàlia. Hi ha la teoria que aquesta primera educació podria estar vinculada al taller de Ribalta, atès l'origen del jove i les seves qualitats com a pintor, però el llenguatge utilitzat per Ribalta, intens i expressiu, és molt llunyà del naturalisme caravaggesc que adopta el jove Ribera en les seves primeres obres conegudes.



Fig. 18. RIBERA, *L'olfacte*, 1615-1616, Col·lecció Abelló.
Imatge: Durán Arte y Subastas © 2015

També ens és desconegut què va fer Ribera fins l'any 1611, quan apareix documentat a Parma, treballant en un encàrrec avui conegut únicament a través de còpies, *Sant Martí partint la capa amb el pobre*. Tampoc es coneixen les raons per les quals marxa a Itàlia, però a partir d'aleshores i fins la seva mort, la seva vida es desenvoluparà entre la Toscana i el Lazio. Així, entre 1615 i 1616, Ribera viu a Roma, amb el seu germà Juan. Resideixen on hi havia establert la colònia de pintors estrangers, a la Via Margutta, seguint una vida bohèmia i llicenciosa, treballant únicament per cobrir les despeses de les seves necessitats; en aquesta línia, es veurà obligat a abandonar la ciutat, perseguit per les autoritats judicials. Durant aquests anys es coneixen molt poques obres atribuïdes amb seguretat. Una d'elles és la sèrie dels *Sentits*, que defineix molt bé la pintura de Ribera d'aquesta dècada (Fig. 18). Per a realitzar-la pren models de la vida quotidiana, vulgars, i els interpreta sota la llum del tenebrisme caravaggista, evadint el model classicista utilitzat tradicionalment en aquesta temàtica.

L'ambient artístic que hi havia a Roma estava compartit per manieristes, classicistes i naturalistes com Poussin o Velàzquez. Alhora, s'estava desenvolupant un interès per nous temes, com la natura morta o el paisatge. En aquest panorama tan heterogeni hi havia un grup molt concret d'artistes que seguien el camí del naturalisme de Caravaggio¹⁴. En aquest grup se situarà Ribera, qui seguirà els passos del llombard i en farà una reinterpretació dramàtica i carregada de sensualitat durant aproximadament els quinze-vint primers anys de la seva carrera artística¹⁵. D'aquesta manera, pintarà amb una tècnica molt vinculada al clarobscur, partint de les mateixes temàtiques i utilitzant els mateixos recursos narratius. Si comparem la *Negació de Sant Pere* de Caravaggio (ca. 1610) (Fig. 19) i la de Ribera (ca. 1614) (Fig. 20), podem observar que Ribera no només

¹⁴ PORTÚS, 2011, pàg. 8.

¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, pàg. 178.

plasmarà una escena ja pintada per Caravaggio, sinó que també utilitzarà un gest ja present en la versió caravaggesca, la manera en com l'apòstol es porta les mans al pit.



Fig. 20. CARAVAGGIO, *Negació de Sant Pere*, ca. 1610, The Metropolitan Museum, New York. Imatge: The Metropolitan Museum © 2015



Fig. 19. RIBERA, *Negació de Sant Pere*, ca. 1614, Galeria Corsini, Roma. Imatge: Wikipedia CC 2015

Malgrat tot, això no converteix en Ribera en un imitador de Caravaggio, sinó que desenvolupà un estil narratiu propi, utilitzant composicions clàssiques i de forta càrrega emocional amb escenes en què el dolor, l'horror o el patetisme són els protagonistes, però sempre fugint de la violència pròpies de les composicions caravaggesques¹⁶.

Al mes de novembre de 1616 apareix a Napoli signant l'acta de casament amb Catalina Azzolino, filla del pintor Giovanni Bernardo Azzolino, que gaudia d'una bona posició econòmica i social. Possiblement, aquest matrimoni fos un mitjà per part

¹⁶ PORTÚS, pàg.10.

d’Azzolino per tenir un pintor jove i amb grans aptituds per la pintura en el seu taller. No obstant, aviat seria descobert pel virrei duc d’Osuna, que el convertiria en una de les personalitats més rellevants de la ciutat a través d’importants encàrrecs. Així, dos anys més tard de la seva arribada a Nàpoli seria donat a conèixer a la família Medici i rebria, a més, pagaments per part del Rei d’Espanya, que probablement corresponen a alguna pintura, o vàries, enviades des d’Itàlia.

És evident, doncs, el prestigi de què gaudia el jove Ribera, que cap al 1626 ja estava totalment establert a la ciutat i amb una bona posició econòmica. El mateix any i en una possible estada a Roma, el Papa Urbà VIII li atorga l’hàbit de l’Orde de Crist de Portugal¹⁷.

Quan Ribera va arribar a Nàpoli, devia trobar un llenguatge artístic renovat pel pas de Caravaggio per la ciutat en dues ocasions¹⁸ –la primera entre la tardor de 1606 i la primavera de 1607 i la segona entre 1609 i 1610, data en què fuig i mor a Porto Ercole–, que suposaria un canvi enfront a la crisi del naturalisme de la dècada anterior¹⁹. A Nàpoli hi hauria també pintors nòrdics, que, igual que Ribera, trobarien en l’exemple de Caravaggio un mètode per conferir veracitat i sinceritat als personatges a través d’un naturalisme atroç.

A Nàpoli, Ribera començaria a rebre els seus primers encàrrecs a partir de 1620, quan rep els honoraris per les pintures de la Trinità delle Monache. També percebria comissions per part del virrei de Nàpoli, el duc d’Osuna, i d’alguns nobles espanyols, així

¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, pàg. 175-178.

¹⁸ Idem, pàg. 178; Brown, 1990, pàg. 180.

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ; SPINOSA, 1992, pàg. 19. La crisi del naturalisme vingué donada per la mort prematura de Carlo Sellito, que només havia pogut produir algunes obres que seguien el naturalisme caravaggesc, i per la partença de Battistello Caracciolo de Nàpoli el 1616, que en tornar a la ciutat el 1620 pintaria ja d’una manera més allunyada de Caravaggio, amb una bellesa irreal i antinatural.

com també dels marxants i col·leccionistes italians. Fins i tot, rebria encàrrecs per part del príncep Marcantonio Doria, íntimament relacionat amb el seu sogre, Azzolino. Probablement, aquesta connexió de Ribera amb el príncep estava impulsada per Azzolino, sota uns interessos econòmics: relacionar el seu gendre amb els clients més importants d'Itàlia.

L'any 1619 seria contractat pel virrei duc d'Osuna, Pedro Téllez de Girón, que li encarregarà la sèrie dels quatre sants instal·lada avui a la Colegiata d'Osuna. Són d'unes característiques molt similars als *Sentits*, i són figures que més tard repetirà en diferents versions. També podem parlar del *Calvari* (1618), de gran potència emocional²⁰ (Fig. 21).

Fig. 21. RIBERA, *El Calvari*, ca. 1618, Colegiata de Osuna, Sevilla. Imatge: Instituto Andaluz del Patrimonio Artístico CC 2015.



D'altra banda, entre 1620 i 1630, Ribera es dedicarà a la tècnica del gravat, aconseguint algunes de les més excepcionals estampes de la història de l'art espanyol.

Un exemple d'això és el gravat del *Sant Jeroni sentint la Trompeta del Judici Final*, signat i datat l'any 1621. Anys després, i utilitzant aquest gravat en les seves diferents versions com a punt de partida, Ribera pintaria la mateixa escena per al Duc d'Osuna en un dels quadres més interessants del seu repertori pictòric.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, pàg. 178.



Fig. 23 (Esquerra). RIBERA, *Sant Jeroni sentint la Trompeta del Judici Final*, ca. 1621-1622, The Metropolitan Museum of Art, New York. Imatge: The Metropolitan Museum of Art © 2015.



Fig. 22 (Dreta). RIBERA, *Sant Jeroni i l'àngel*, 1626, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: Web Gallery of Art ©.

Malgrat que els gravats ocupaven en Ribera una mínima part del seu temps, gràcies als seus aiguaforts prendria una reputació innegable en tota Europa i, a més, inspiraria una gran quantitat de seguidors que, en algunes ocasions, només coneixien la seva obra a través dels gravats que voltaven arreu del territori²¹.

A partir de 1626 comença a realitzar abundants obres, sempre signades remarcant el seu origen espanyol i xativenc. En aquest mateix any pinta el *Sant Jeroni i l'àngel* abans esmentat i el *Silè ebri*, una reinterpretació moderna del mite clàssic sota la mirada naturalista. Durant aquests anys, la composició de les seves obres estarà regida per una utilització gairebé obsessiva de la llum seguint la plasmació d'una realitat absoluta; el *Silè* n'és una mostra molt evident (Fig. 24).



Fig. 24. RIBERA, *Silè begut*, 1626, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: Flickrriver ©

²¹ PÉREZ SÁNCHEZ; SPINOSA, 1992, pàg. 167-168.



Fig. 26. RIBERA, *Dona Barbuda*, 1631, Fundación Medinaceli, Soria. Imatge: Fundación Casa Ducal de Medinaceli © 2012.

El 1629, el seu nou mecenes serà el virrei duc d'Alcalà, un home culte i gran col·leccionista. Aquesta serà una etapa molt productiva per al pintor, degut al gran nombre d'encàrrecs que rep. És durant aquests anys quan pintarà obres com la *Dona Barbuda* (1631) o el *Demòcrit* (1630), on hi plasmarà amb cruesa un naturalisme de gran severitat, especialment visible en el retrat de Magdalena Ventura, la dona barbuda que apareix amb expressió trista, desafortunada, amb el seu fill en els braços i acompanyada del seu marit (Fig. 25 i 26).

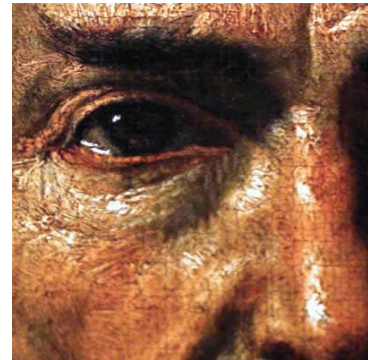


Fig. 25. RIBERA, *Dona Barbuda* (detall), 1631, Fundación Medinaceli, Soria. Imatges: Fundación Casa Ducal de Medinaceli © 2012.

Entre 1631 i 1637 el protegirà el virrei comte de Monterrey, i és a partir d'aquí quan el tenebrisme de Ribera es veurà abandonat per l'adopció d'un pictoricisme extremadament refinat, en un camí cap als tons lleugers, colorits i brillants. Probablement, aquest canvi és degut a un contacte amb la pintura neoveneciana i al coneixement en profunditat de la pintura flamenca a través de les col·leccions del seu patró i de les obres que portaven els marxants flamencs establerts a Nàpols²².

²² PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, pàg. 179-180. Podem parlar de Gaspar Romer, que posseï obres de Rubens i de Van Dyck i també de Ribera. Segons BROWN, 1990, pàg. 186, aquest canvi en l'estil de Ribera fou degut a una estància del bolonyès Guido Reni a Nàpols entre el 1621 i el 1622.

Entre els encàrrecs pintats per a Monterrey figura *Sant Roc* (1631) (Fig. 27), que encara responen al tenebrisme riberenc, però *Jacob i el seu ramat* (1632) (Fig. 28) ja és un dels quadres que millor definiran les característiques de l'estil madur de Ribera. Serà una pintura amb una pasta densa i plena de color, tant en les tonalitats fredes com càlides, i abandonant els estrictes contrastos de llum; això ho podem observar especialment en *Apol·lo i Màrsies* (1637).



◀ Fig. 28. RIBERA, *Sant Roc*, 1631, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015.

▼ Fig. 27. RIBERA, *Jacob i el seu ramat*, 1632, El Escorial, Madrid. Imatge: WikiArt.



L'any 1637 pintarà una gran quantitat d'obres com la *Pietat* de la Cartoixa de San Martino, i el seu pictoricisme s'accentuarà amb el mecenatge del virrei duc de Medina de les Torres, que li encarregarà algunes de les seves obres mestres, entre les quals hi podem situar *El somni de Jacob*, el *Martiri de Sant Felip* i *L'alliberament de Sant Pere*, pintades totes tres l'any 1639. D'altra banda, durant aquests anys i arran de la ja esmentada *Pietat*, Ribera treballarà en la decoració del monestir de San Martino, per al qual pintarà una important sèrie de quadres el 1638. Aquest encàrrec comprenia una sèrie de profetes, *Moisés i Elies*, la *Nativitat* i *La Comunió dels Apòstols*, però es veuria prolongat durant tota la dècada dels quaranta i fins a 1651 degut a una greu malaltia que turmentaria el

pintor fins a la seva mort. Obres d’aquest període són el *Sancallós* (1642) (Fig. 29), i *El Baptisme de Crist* (1643), de gran lluminositat, que podem comparar a *L’alliberament de Sant Pere* (1639), d’un caràcter absolutament diferent que torna a un tenebrisme rigorós (Fig. 30).



◀ **Fig. 30.** RIBERA, *Sancallós*, 1642, Musée du Louvre, Paris. Imatge: *Wikimedia Commons* CC 2015.

▼ **Fig. 29.** RIBERA, *L’alliberament de Sant Pere*, 1639, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015.



Els darrers anys de la seva activitat pictòrica estarien marcats, com ja s’ha esmentat, per la seva malaltia. El 1651 acabaria una de les obres pendents de la cartixa de San Marino (vegeu més amunt), *La Comunió dels Apòstols*²³ (Fig. 31), i el 1652, l’any de la seva mort, pintaria el *Miracle de Sant Donat*, un tema que podria haver inspirat a Goya per pintar la *Comunió de Sant Josep de Calassans* (1819)²⁴.

²³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, pàg. 184. Segons afirma l’autor, és la seva pintura més ambiciosa.

²⁴ Idem, pàg. 185.



Fig. 31. RIBERA, *La Comunió dels Apòstols*, 1651, Cartoixa de San Marino, Napoli. Imatge: *WahooArt*.

En definitiva, podem dir que Ribera viu una evolució pictòrica al llarg de la seva carrera artística, des del tenebrisme caravaggesc que caracteritza les seves obres de joventut –aproximadament entre 1616 i 1631–, cap a un pictoricisme colorista que el marcarà en la seva etapa madura.

La signatura en Ribera i la importància del seu origen espanyol

És molt important en Ribera el tema de la nacionalitat. Això ho podem veure en les seves pintures, en les quals hi signa sempre indicant la seva condició de “Spagnoletto”, “l’espanyol”, com l’anomenaven a Itàlia, i en moltes ocasions esmentant també els seus orígens xativencs. D’altra banda, també ho demostra una conversació que tingué amb Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682), un pintor amb el qual hi tenia una relació d’amistat.

Jusepe Martínez i Ribera es varen conèixer el 1625 a Nàpols, i cinquanta anys més tard escriuria, en *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, que era un «insigne pintor imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro del reino de Valencia». Pel que sabem, varen parlar del perquè no tornava Ribera a Espanya, on les seves obres «eran vistas con grande veneración». En resposta, el valencià li va dir que tenia por de que les seves pintures no foren prou valorades: «el país es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de los propios naturales».

En l’antiga literatura espanyola artística també se’n parla; Pacheco diu que «en Nápoles acredita con famosas obras la nación española», i Palomino en fa una biografia incloent-lo entre els altres artistes espanyols de la època. D’altra banda, a Itàlia se’l coneixia per “Spagnoletto”, com a mínim des de 1615²⁵. Aquest és un diminutiu certament pejoratiu, i és possible que aquesta fos la raó per la qual entre el catàleg de les seves obres hi hagi tants llenços signats i datats, sempre sota la condició d’«Español», i no «Españoleto»²⁶. El fet de signar una quantitat tan àmplia d’obres és poc habitual en la seva època; és el cas de Caravaggio, Murillo, Vermeer, entre d’altres. En algunes

²⁵ PORTÚS, 2001, pàg. 20. Segons l’autor, Mancini en parla de manera que, pel que sembla, Spagnoletto – Españoleto a Espanya –, fos el nom pel qual se’l coneixia popularment.

²⁶ Idem, pàg. 22. De les 364 obres atribuïdes a Ribera, com a mínim 183 estan signades i datades pel pintor.

ocasions, les signatures es troben situades discretament, però en d’altres apareixen en elements incorporats en la composició de l’obra, com és el cas del full de paper atacat per una serp –al·lusió a l’enveja, probablement d’altres pintors envers ell– integrat en el *Silè* de 1626 o en el llibre que apareix en el marge inferior esquerre de *Demòcrit* (1630) (Fig. 32). També utilitzaria altres recursos, com el bloc de pedra, que podem veure en *El somni de Jacob* (1639) i en *Apol·lo i Màrsies* (1637).



Fig. 32. Detall de la signatura de RIBERA en *Demòcrit* (1630), Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: *Pinacotheca Philosophica*

Durant els seus primers anys com a pintor no acostumaria a signar les obres, tant en la seva etapa romana, com en els primers nou anys que visqué a Nàpols²⁷. Ribera també signava en els gravats –als quals s’hi va dedicar, com hem dit més amunt, durant la dècada dels anys 20–, i és a partir de 1625 quan comencem a trobar abundants obres signades.

²⁷ A Roma únicament signaria en *Sant Jeroni* i *Sant Pere i Sant Pau*, i a Napoli signaria, entre 1616 i 1625, dues obres: *Sant Sebastià atès per santa Irene* i *la Verge amb el nen i Sant Bru*. Això ha permès conèixer més detalladament l’activitat pictòrica que Ribera desenvolupà a Roma: s’han concretat un total de seixanta obres pintades a Roma, a través dels estudis primer de Roberto Longhi i José Milicua i més tard de Gianni Papi i Nicola Spinosa.

La importància de Ribera a Espanya i la seva influència en els pintors espanyols

Ribera fou el primer pintor espanyol establert a Itàlia que realment va jugar un paper important al panorama artístic italià. Protegit pels virreis, es convertiria en un dels caravaggestes més potents, comparable a la qualitat dels millors artistes italians del moment. Alhora que aconseguien obres excepcionals, promocionaven l'únic artista espanyol que podia donar prestigi al país²⁸.

D'aquesta manera, podem dir que un dels principals perceptors d'obres riberenques foren les col·leccions reials, que acumularen fins a 75 pintures –tal i com podem veure en un inventari realitzat a la mort de Carles II, l'any 1700– bé comprant obra o bé rebent-ne com a regals per part de la noblesa per guanyar-se el favor del rei. D'altra banda, la noblesa també posseïa una gran quantitat d'obres seves, i això el converteix en el pintor espanyol més present en les col·leccions espanyoles del moment²⁹: com a mínim 120 de les 364 obres documentades en el darrer catàleg de Ribera, fet per Spinosa (2008), estan situades en l'actualitat, o hi han estat en algun moment, en institucions i col·leccions espanyoles³⁰.

Tot aquest conjunt d'obres, així com també les còpies i els gravats, el van convertir en un dels pintors més coneguts i influents en el panorama artístic espanyol: podem veure traces del tenebrisme riberenc en Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo y Juan Carreño de Miranda, entre d'altres³¹. En aquest context, és interessant remarcar la importància que va tenir el gravat per a la difusió de la pintura de

²⁸ PORTÚS, pàg. 34.

²⁹ Idem, pàg. 18. Es coneix que fins i tot hi va haver una sala monogràfica dedicada a ell en el palau de l'Admirall de Castella.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

Ribera: era un mitjà per difondre el seu nom i la seva obra, gràcies al baix cost de les còpies, que es podien produir en grans quantitats, i al fàcil transport. En Ribera, els gravats que més van divulgar els seus models foren, concretament, disset aiguaforts que descriuen les particularitats de la seva obra, els seus recursos narratius, les tipologies humanes i les temàtiques, així com també les emocions, que en algunes ocasions apareixen harmònicament oposades; és el cas del *Martiri de Sant Bartomeu* (Fig. 33), en què apareixen alhora la pietat i la violència, la primera personificada en el sant i la segona representada per la flagel·lació del mateix, ordenada pel rei armeni³².



Fig. 33. RIBERA, *El martiri de Sant Bartomeu*, 1624, Print
Collection de The New York Public Library, New York.
Imatge: Universidad de Navarra ©

La influència de Ribera la podem veure especialment en la pintura sevillana, en la qual intervindrà com a factor decisiu per a l'orientació cap al naturalisme riberenc. Més concretament, és el realisme que domina les obres del Ribera romà, seduït per les formes caravaggesques tenebristes: la cruesa dels personatges, els contrastos de llum, el naturalisme facial “com a mirall del sofriment humà, del pas del temps i de l'ascetisme”³³.

³² PORTÚS, pàg. 26. PÉREZ SÁNCHEZ; SPINOSA, 1992, pàg. 184-185.

³³ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE PRIETO, 2005, pàg. 42.

4. Caravaggio en Ribera

L’etapa en què la petjada de Caravaggio està més present en la pintura de Ribera és la que comprèn els anys de la seva joventut, aproximadament entre el 1613, data en què tenim documentades les seves primeres obres, –especialment quan arriba a Napoli el 1616, i 1631-1632, data en què abandona el llenguatge tenebrista –adoptat de l’ambient caravaggesc vigent a la ciutat quan ell arriba–, per a assumir un estil colorista i en certa mesura classicista.

Pel que fa a les seves primeres obres, la sèrie dels *Sentits*, fou realitzada o bé durant la seva estança a Roma o bé immediatament després d’arribar a Napoli, on contrau matrimoni amb Catalina Azzolino el 1616. Aquesta sèrie és estèticament homogènia, sense solucions de continuïtat, però anirà evolucionant en els aspectes formals, el contrast d’ombres i llums i la paleta cromàtica, i també en el tractament i la plasmació dels models utilitzats, tant en temàtiques profanes com religioses.

D’una banda, seguirà l’exemple de Caravaggio i prendrà els models de la vida quotidiana per apropar-se de manera més fidedigna a la realitat. Són homes i dones, ancians i joves, que pertanyen a les classes més baixes i malviuen en els suburbis, en la misèria. Així, els personatges que retratarà Ribera són borratxos, vagabunds, pagesos, amb expressions emotives, dramàtiques, malaltisses, que són el més pur reflex de la realitat immediata.

Aquestes figures marginals i vulgars ja no seran personatges que representen la multitud o les classes baixes en una composició, sinó que es convertiran en sants, filòsofs, màrtirs i herois. Seran personatges “reals” traslladats al llenç sense filtres idealitzants ni intel·lectualitzants, integrant en moltes ocasions la cruesa i la brutalitat, components inevitables de la personalitat humana.

En aquest sentit, podem comparar els *Sentits* (Fig. 34) amb algunes de les obres caravaggesques més carregades d’humanitat, com són el *Bacus* o *El tocador de llaüt* (Fig. 35).



Fig. 34. RIBERA, *El tacte*, ca. 1616, Norton Simon Foundation, Pasadena. Imatge: *Mi siglo*, Wordpress CC 2011

Fig. 35. CARAVAGGIO, *El tocador de llaüt*, 1596-1597, Hermitage, Sant Petersburg. Imatge: *Espacio Madrid* 2012

Ribera coneixerà la pintura de Caravaggio potser en una de les esglésies situades prop de la Via Margutta, o bé a casa d’algun col·leccionista, i les seves primeres obres tindran constants referents als llenços romans i/o napolitans del llombard. Tot i així, Ribera estaria sempre vinculat, com hem pogut constatar més amunt, als seus orígens espanyols, de la mateixa manera que ho fan la resta de pintors estrangers de la seva generació –Terbruggen, Baburen, Douffet, entre d’altres– que varen treballar a l’ambient romà sota l’atmosfera naturalista.

A més de la influència de Caravaggio, també és patent la interferència dels models de Carracci i Reni en els joves artistes en formació durant la segona dècada del segle XVII. En el cas de Ribera, aquestes influències podrien haver estat també per part de Correggio i Parmigianino, però serà especialment interessant la seva dedicació a la

pràctica de les tècniques del dibuix i del gravat, desenvolupada durant els anys vint. En aquest sentit, difereix amb Caravaggio: no tenim constància de que aquesta fos una pràctica que realitzés, però Ribera la va utilitzar com a mètode de planificació visual i compositiva de les obres (Fig. 36).



Fig. 36. Ribera, *Silè ebri*, 1628, col·lecció Enriqueta Harris Frankfort, London. Imatge: Biblioteca Nacional de España © 2015

Ribera, d'altra banda, també adoptarà el clarobscur desenvolupat per Caravaggio, conferint a les escenes un dramatisme afegit a través de la combinació de llums i ombres que accentuaran les emocions transmeses pels protagonistes de les composicions, i això ho podem veure en obres mestres com *Sant Jeroni i l'àngel del Judici Final*, en què destaca l'expressió astorada del sant, envers les trompetes que anuncien la fi dels temps (Fig. 37)³⁴.



Fig. 37. RIBERA, *Sant Jeroni i l'àngel del Judici Final*, 1626, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: Web Gallery of Art ©

³⁴ SPINOSA, 2005, pàg. 14-35.

Conclusió

En aquest treball hem realitzat un anàlisi de l’obra de Caravaggio en paral·lel a les seves experiències vitals, tant positives com negatives, i l’hem comparat a la pintura produïda per Ribera durant les primeres dues dècades de la seva pintura, en les quals adopta un llenguatge tenebrista que interpretarà creant les seves pròpies composicions.

Hem pogut comprovar que certament hi ha similituds en ambdós artistes, d’una banda prenen els personatges més vulgars i els traslladen a les escenes més sacres, i de l’altra, accentuen la plasmació de la realitat a través de la utilització dramàtica dels contrastos de les llums i les ombres.

A més d’assolir el nostre propòsit, que era precisament concretar aquest paral·lelisme entre Caravaggio i Ribera, també hem descobert altres aspectes que desconeixíem, com és el fet de que Ribera signés una quantitat d’obres molt inusual per la època. Malgrat tot, no hem pogut profunditzar en el tema, perquè aquest seria, entre d’altres, un assumpte que necessitaria tota una tesi pròpia que no hem tingut l’oportunitat de desenvolupar.

Pel que fa als dos pintors i la tendència naturalista tenebrista, han estat profusament estudiats al llarg del temps, en especial Caravaggio i el seu “caravaggisme”, sobre els quals hi ha infinitat de publicacions. L’estudi de Ribera, en canvi, es redueix a un cercle molt més tancat d’investigadors i planteja molts interrogants que encara estan per descobrir i que necessiten d’una recerca exhaustiva.

Bibliografia

ARQUILLO TORRES, F.; ARQUILLO AVILÉS, D. “El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético”, en *Temas de estética y arte*, núm. 25, 2011, pàg. 180-204.

BROWN, J. *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, 1990.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. *El siglo XVII. Clasicismo y barroco*, Madrid, Sílex, 1993.

DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, J. “Ribera como pintor científico”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 68, 1989, pàg. 103-113.

LAMBERT, G. *Caravaggio 1571-1610*, Madrid, Diario El País; Taschen, 2007.

OTTINO DELLA CHIESA, A. *La obra pictórica completa de Caravaggio*, Barcelona, Noguer, 1968.

PAPI, G. “Ribera a Roma: dopo Caravaggio, una seconda rivoluzione”, en *Caravaggio e l'Europa*, Milan, Skira, 2005, pàg. 45-55.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; NAVARRETE PRIETO, B. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 2005.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. (DIR.). *Ribera 1591-1952* [catàleg de l'exposició, 2 juny-16 agost 1992], Madrid, Museo del Prado, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. *Jusepe de Ribera: el Espagnoletto*, México, Conaculta INBA, Museo Nacional de San Carlos; Barcelona, Lunwert, 2003.

PORTÚS PÉREZ, J. *Ribera*, Barcelona, Polígrafa, 2011.

SPINOSA, N. *José de Ribera. Bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, [catàleg de l'exposició, abril-juny 2005], Valladolid, Caja Duero, 2005.

SPINOSA, N. *Ribera*, Napoli, Electa Napoli, 2006.

Altres referències bibliogràfiques consultades

A. A. V. V. *La Guía del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.

CASTRIA, F. *La pittura barocca: due secoli di meraviglie alle soglie della pittura moderna*, Milano, Electa, 1999.

FRAGA LÓPEZ, F. *La captación de la imagen en la pintura de Caravaggio*, Universidad de A Coruña, A Coruña, 2013.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, [catàleg de l'exposició, Madrid, abril – maig 1970], Madrid, Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1970.

SUÁREZ QUEVEDO, D. “Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII”, en *Anales de Historia del Arte*, núm. 13, 2003, pàg. 155-189.

Índex d'il·lustracions

Fig. 1. Da Vinci, *La Verge de les Roques*, 1483-1486, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 2. CARAVAGGIO, *Jove mossegat per un llangardaix*, ca. 1595, The National Gallery, London. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 3. CARAVAGGIO, *Concert de joves*, 1595-1596, The Metropolitan Museum of Art, New York. Imatge: Wordpress CC 2012.

Fig. 4. Detall de *Concert de joves*, autoretrat de Caravaggio.

Fig. 5. Detall de *Mort de la Verge*, CARAVAGGIO, ca. 1606, Musée du Louvre, Paris. Imatge: *Datuopinión* CC 2011.

Fig. 6. CARAVAGGIO, *Bacus malalt*, ca. 1593-1594, Galleria Borghese, Roma. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 7. CARAVAGGIO, *La Bonaventura*, ca. 1596-1597, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Arte e Iconografía, Blogspot, CC 2013.

Fig. 8. CARAVAGGIO, *Sant Francesc rebent els estigmes*, ca. 1595, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Imatge: Descubrir el arte © 2015.

Fig. 9. CARAVAGGIO, *Cistell de fruites*, ca. 1598-1599, Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Imatge: Letras Anónimas, Periódico El Colombiano © 2015.

Fig. 10. Detall d'*Els tafuriers*, CARAVAGGIO, ca. 1594-1595, Kimbell Art Museum, Texas. Imatge: Wahoo Art.

Fig. 11. CARAVAGGIO, *La Vocació de Sant Mateu*, 1599-1600, capella Contarelli, església de Sant Lluís dels Francesos, Roma. Imatge: *Puro Arte*, Blogspot CC 2011.

Fig. 12. CARAVAGGIO, *Amor vencedor*, 1602, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin. Imatge: *TicMus Art*, Blogspot CC 2012.

Fig. 13. CARAVAGGIO, *Sant Jeroni escrivint*, ca. 1606, Galleria Borghese, Roma. Imatge: Youtube © 2015.

Fig. 14. CARAVAGGIO, *Martiri de Santa Úrsula*, 1610, Banca Commerciale Italiana, Napoli. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 15. Bartolomé CARDUCHO, *La mort de Sant Francesc*, 1593, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Imatge: Wahoo Art.

Fig. 16. SÁNCHEZ COTÁN, *Bodegó de caça, hortalisses i fruites*, 1602, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015.

Fig. 17. Ribalta, *Crist abraçant a Sant Bernat*, ca. 1626, Museo Nacional del Prado. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 18. RIBERA, *L'olfacte*, 1615-1616, Col·lecció Abelló. Imatge: Durán Arte y Subastas © 2015.

Fig. 19. RIBERA, *Negació de Sant Pere*, ca. 1614, Galeria Corsini, Roma. Imatge: Wikipedia CC 2015.

Fig. 20. CARAVAGGIO, *Negació de Sant Pere*, ca. 1610, The Metropolitan Museum, New York. Imatge: The Metropolitan Museum © 2015.

Fig. 21. RIBERA, *El Calvari*, ca. 1618, Colegiata de Osuna, Sevilla. Imatge: Instituto Andaluz del Patrimonio Artístico CC 2015.

Fig. 22. RIBERA, *Sant Jeroni sentint la Trompeta del Judici Final*, ca. 1621-1622, The Metropolitan Museum of Art, New York. Imatge: The Metropolitan Museum of Art © 2015.

Fig. 23. RIBERA, *Sant Jeroni i l'àngel*, 1626, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: Web Gallery of Art ©.

Fig. 24. RIBERA, *Silè begut*, 1626, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: Flickrriver ©.

Fig. 25. RIBERA, *Dona Barbuda* (detall), 1631, Fundación Medinaceli, Soria. Imatges: Fundación Casa Ducal de Medinaceli © 2012.

Fig. 26. RIBERA, *Dona Barbuda*, 1631, Fundación Medinaceli, Soria. Imatge: Fundación Casa Ducal de Medinaceli © 2012.

Fig. 27. RIBERA, *Sant Roc*, 1631, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015.

Fig. 28. RIBERA, *Jacob i el seu ramat*, 1632, El Escorial, Madrid. Imatge: WikiArt.

Fig. 29. RIBERA, *Sancallós*, 1642, Musée du Louvre, Paris. Imatge: Wikimedia Commons CC 2015.

Fig. 30. RIBERA, *L'alliberament de Sant Pere*, 1639, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: Museo Nacional del Prado © 2015.

Fig. 31. RIBERA, *La Comunió dels Apòstols*, 1651, Cartoixa de San Marino, Napoli. Imatge: WahooArt.

Fig. 32. Detall de la signatura de RIBERA en *Demòcrit* (1630), Museo Nacional del Prado, Madrid. Imatge: *Pinacotheca Philosophica*.

Fig. 33. RIBERA, *El martiri de Sant Bartomeu*, 1624, Print Collection de The New York Public Library, New York. Imatge: Universidad de Navarra ©.

Fig. 34. RIBERA, *El tacte*, ca. 1616, Norton Simon Foundation, Pasadena. Imatge: *Mi siglo*, Wordpress CC 2011.

Fig. 35. CARAVAGGIO, *El tocador de Ilaüt*, 1596-1597, Hermitage, Sant Petersburg. Imatge: *Espacio Madrid* 2012.

Fig. 36. RIBERA, *Silè ebri*, 1628, col·lecció Enriqueta Harris Frankfort, London. Imatge: Biblioteca Nacional de España © 2015.

Fig. 37. RIBERA, *Sant Jeroni i l'àngel del Judici Final*, 1626, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli. Imatge: *Web Gallery of Art* ©.

Annex 1. Els virreis espanyols a Nàpoli durant els anys en què Ribera visqué a la ciutat

1616. ARRIBADA DE RIBERA A NAPOLI.

1616-1620. PEDRO TÉLLEZ-GIRÓN Y VELASCO, DUC D’OSUNA.

1620. CARDENAL GASPAR DE BORJA.

1620-1622. CARDENAL ANTONIO ZAPATA Y CISNEROS.

1622-1629. DUC D’ALBA, ANTONIO ÁLVAREZ DE TOLEDO Y BEAUMONT.

1629-1631. FERNANDO AFÁN DE RIBERA Y ENRÍQUEZ, DUC D’ALCALÀ.

1631-1637. MANUEL DE ACEVEDO Y ZÚÑIGA, COMTE DE MONTERREY.

1637-1644. COMTE DE MEDINA DE LAS TORRES, RAMIRO NÚÑEZ DE GUZMÁN.

1644-1646. DUC DE MEDINA DE RIOSECO, JUAN ALFONSO ENRÍQUEZ DE CABRERA.

1646-1648. DUC D’ARCOS, RODRIGO PONCE DE LEÓN.

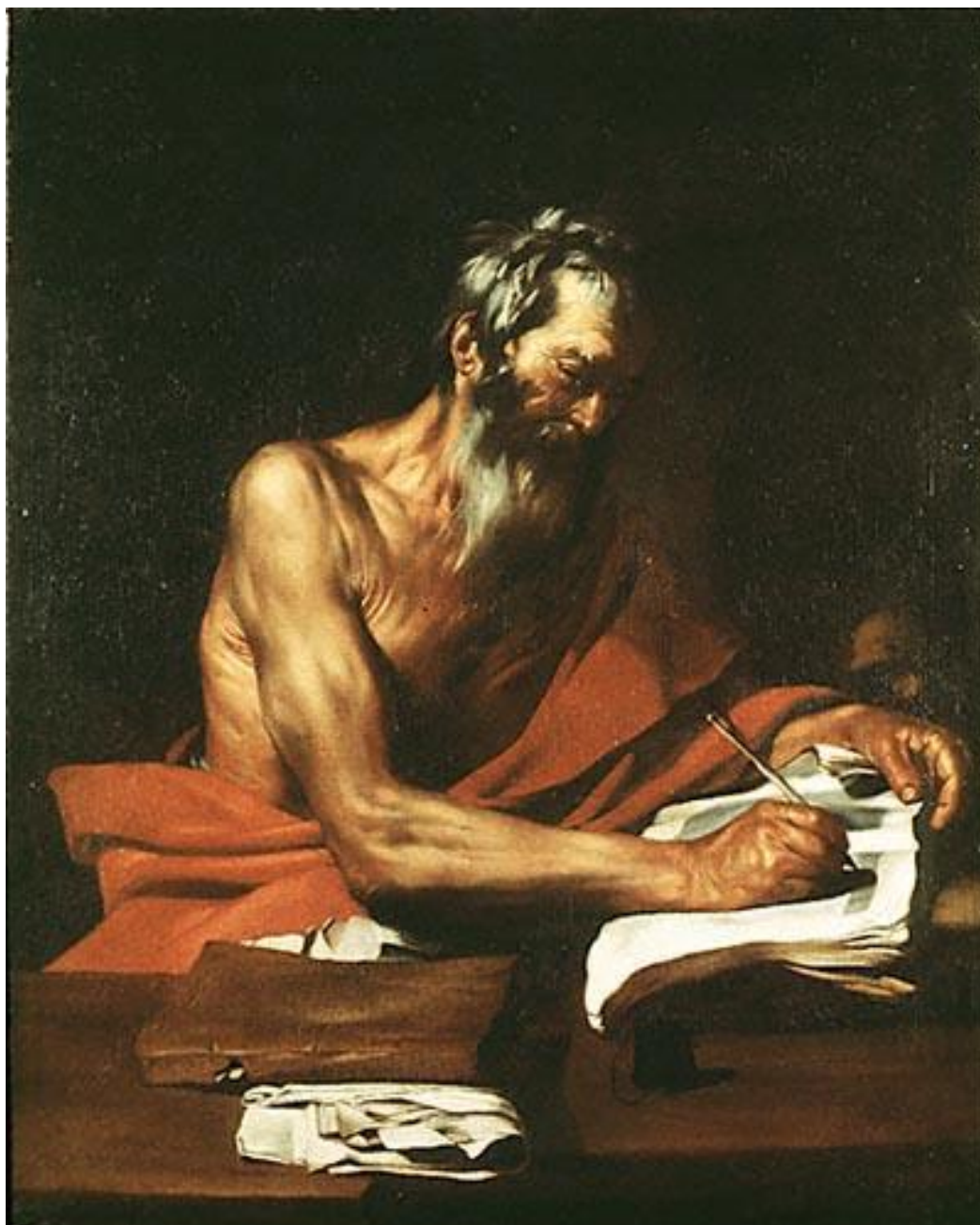
1648. JUAN JOSÉ D’ÀUSTRIA, FILL DE FELIP IV.

1648-1653. COMTE D’OÑATE, ÍÑIGO VÉLEZ DE GUZMÁN.

1651. Mort de Ribera.

Cal remarcar els Ducs d’Osuna i d’Alcalà i el Comte de Monterrey, que serien els mecenes del pintor durant la seva carrera i, especialment, durant el seu període més naturalista i clarobscur.

Annex 2. Selecció d'obres



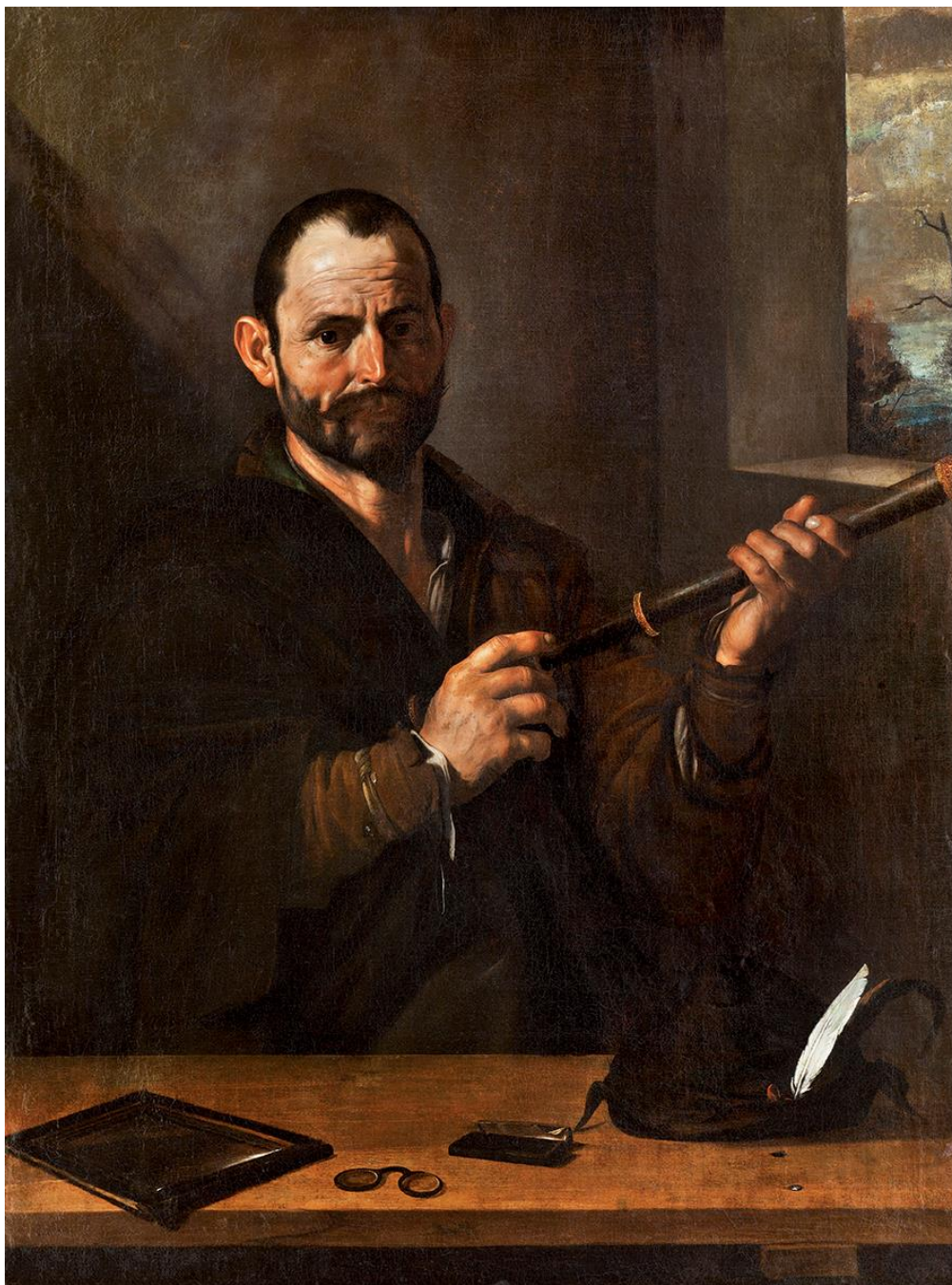
Sant Jeroni, ca. 1613

Llenç a l'oli, 125 x 99,5 cm

Signat: “JOSEPHUS RIBERA VALENTINUS, CIVITATIS SETABIS HISPANUS / ME FECIT”

Joey and Toby Tanenbaum Collection (Toronto)

Imatge: Art Gallery of Toronto © 2000



La vista, ca. 1615

Llenç a l'oli, 114 x 89 cm

Museo Franz Mayer (Mèxico)

Imatge: Museo Arocena © 2015



Demòcrit, ca. 1615

Llenç a l'oli, 102 x 76 cm

Col·lecció privada

Imatge: *Pinacoteca Philosophica, Philosophy and Philosophers in Art*



El gust, ca. 1616

Llenç a l'oli, 113 x 88 cm

Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection, Wadsworth Atheneum
(Hartford)

Imatge: *Mi siglo*, Wordpress CC 2011



El tacte, ca. 1616

Llenç a l'oli, 116 x 88,3 cm

Norton Simon Foundation (Pasadena)

Imatge: *Mi siglo*, Wordpress CC 2011



Sant Pere i Sant Pau, ca. 1616

Llenç a l'oli, 126 x 112 cm

Signat: JOSEPHUS RIBERA HISPANUS VALEN / TINUS CIVITATIS SETABIS
ACA / DEMICUS ROMANUS

Musée des Beaux-Arts (Strasbourg)

Imatge: Wikigallery CC 2015



Sant Jeroni i l'àngel, 1626

Llenç a l'oli, 185 x 133 cm

State Hermitage Museum (Saint Petersburg)

Imatge: *Art.com* ©



Silè begut, 1626

Llenç a l'oli, 185 x 229 cm

Inscrit: JOSEPHUS DE RIBERA, HISPANUS, VALENTIN ET ACADEMICUS
ROMANUS FACIEBAT / PARTENOPE... 1626

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (Napoli)

Imatge: *Wikigallery* CC 2015



Sant Jeroni i l'àngel del Judici Final, 1626

Llenç a l'oli, 262 x 164 cm

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (Napoli)

Imatge: *Web Gallery of Art* ©



Martiri de Sant Bartomeu, 1626

Llenç a l'oli, 145 x 216 cm

Galleria Palatina, Palazzo Pitti (Firenze)

Imatge: *Museos y pinturas*, Wordpress CC 2011



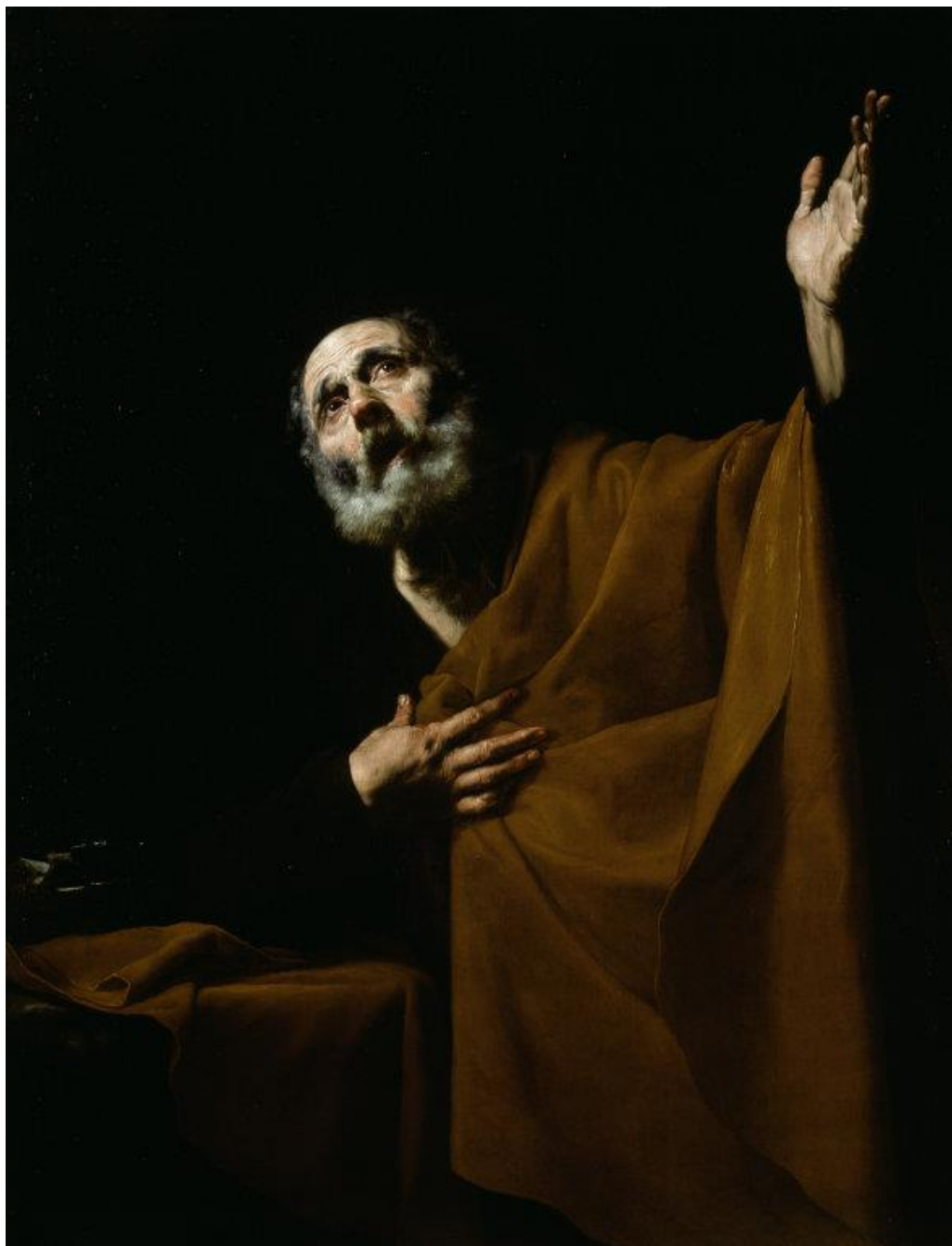
El martiri de Sant Andreu, 1628

Llenç a l'oli, 285 x 209 cm

Signat i datat: JOSEPH A RIBERA HISPANUS / VALENTINUS SETABEN. ACA.
ROM. / PARTENOPE F. / 1628

Szépművészeti Múzeum (Budapest)

Imatge: *Wikimedia Commons* CC 2013



Sant Pere Penitent, 1628-32

Llenç a l'oli, 126,5 x 97 cm

Art Institute of Chicago (Chicago)

Imatge: Art Institute of Chicago ©



Demòcrit, 1630

Llenç a l'oli, 125 x 81 cm

Signat i datat: JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL / F. 1630

Museo del Prado (Madrid)

Imatge: *The Halfbreed Hobbit*, Tumblr



Sant Andreu, 1631

Llenç a l'oli, 123 x 95 cm

Museo del Prado (Madrid)

Imatge: Museo del Prado © 2015



Sant Roc, 1631

Llenç a l'oli, 212 x 144 cm

Signat i datat: JUSEPE DE RIBERA / ESPAÑOL F. 1631

Museo del Prado (Madrid)

Imatge: Museo del Prado © 2015



La dona barbuda (Magdalena Ventura i el seu marit), 1631

Llenç a l'oli, 196 x 127 cm

Signat i datat: EN MAGNUM NATURAE / MIRACULUM / MAGDALENA
VENTURA EX / OPPIDO ACUMULI APUD [...] JOSEPHUS DE RIBERA... / XIII
KALEND. MART. ANNO XMCXXXI

Palacio Lerma, Fundación Casa Ducal de Medinaceli (Toledo)

Imatge: Fundación Medinaceli © 2012



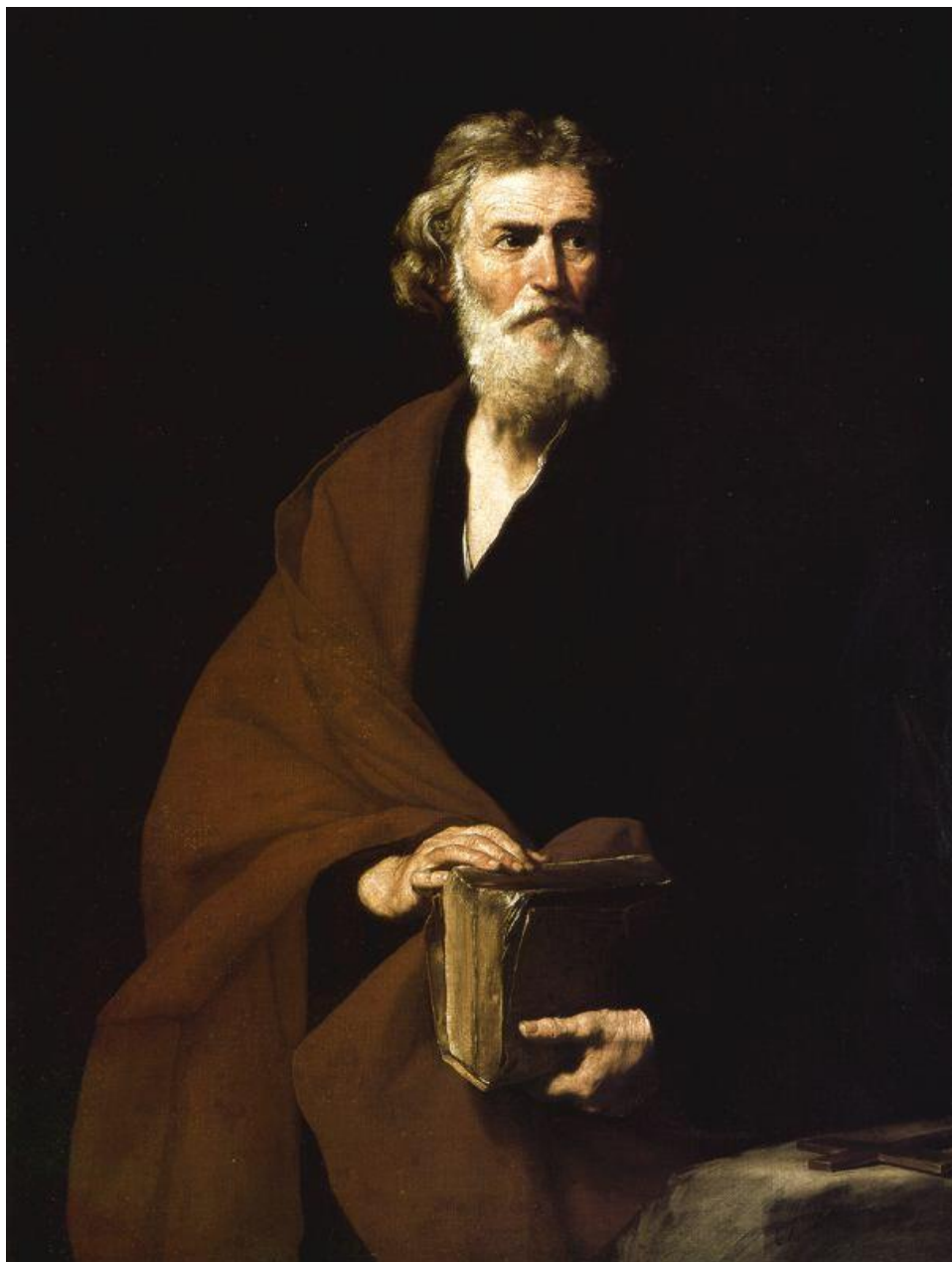
Ixió, 1632

Llenç a l'oli, 301 x 220 cm

Signat i datat: JUSEP DE RIBERA / F. 1632

Museo del Prado (Madrid)

Imatge: Museo del Prado © 2015



Un apòstol (Sant Mateu?), 1632

Llenç a l'oli, 126 x 95 cm

Kimbell Art Museum (Fort Worth)

Imatge: *WahooArt*

Annex 3. Línia cronològica-temporal de la vida de Ribera

